

Olivier Schefer et Miguel Egaña

Introduction

L'art et le temps des ruines

« Dans la grande fosse des formes, gisent les ruines auxquelles on tient encore, en partie. Elles fournissent matière à l'abstraction. Un chantier d'inauthentiques éléments pour la formation d'impurs cristaux. Voilà où nous en sommes. »

Paul Klee¹

LA RUINE, NOUVEAU PARADIGME ARTISTIQUE ?

Cet ouvrage rassemble les actes d'un colloque tenu au Centre Saint-Charles (Paris 1, Panthéon Sorbonne), les 14 et 15 mai 2014. À travers un ensemble de contributions issues de champs diversifiés sont proposés ici des éléments de réflexion sur les divers modèles ou contre-modèles artistiques fournis par l'esthétique des ruines depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. Inscrivant notre démarche dans la perspective moderne et contemporaine d'une crise de la représentation et de la forme, initiée par le romantisme allemand², il s'agit d'interroger le nouveau concept d'œuvre convoqué par la ruine. Car si la ruine appartient de plein droit à une esthétique classique, puisqu'elle l'a fondée en grande partie, elle contribue en même temps au culte *moderne* des monuments anciens, comme l'a montré Aloïs Riegl³ étudié ici par Gilles A. Tiberghien, ainsi qu'à l'instauration d'une esthétique contemporaine dont les différents auteurs de ce volume se proposent d'examiner quelques formes saillantes : déconstruction de l'œuvre finie, fragmentation, formes de la disparition et de l'absence, autovandalisme⁴, esthétique du désastre et des vestiges. Ces derniers aspects sont examinés respectivement par Anaël Marion relisant Maurice Blanchot et par Anne Dietrich répertoriant les gestes iconoclastes de *documentation céline duval*.

1. Klee P., *Journal* [1915], Paris, Grasset, 2004 (1959), p. 329.

2. Soucy P.-Y. et Schefer O. (dir.), *Théories et poésie du fragment*, Bruxelles, La Lettre volée, revue *L'Étrangère*, n° 35-36, 2014.

3. Riegl A., *Le Culte moderne des monuments*, trad. Daniel Wiczorek, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

4. Egaña M. (dir.), *Du Vandalisme*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.

En sollicitant les apports respectifs de la philosophie, de l'histoire de l'art et des pratiques artistiques, mais aussi de la littérature, du cinéma et de la photographie, le « modèle ruiniste » moderne et contemporain est questionné dans ce volume sous des angles multiples. Dans quelle mesure toutefois peut-on parler de *modèle* ou de *paradigme*? La représentation artistique de ruines n'est pas en soi un phénomène inédit. On rencontre au détour de manuscrits enluminés du XI^e siècle des images éloquentes de Babylone en ruine. Tandis que la Renaissance, avec Andrea Mantegna, Pollaiuolo ou encore Bruegel l'Ancien (*La Tour de Babel*), a largement contribué à développer un goût des ruines, une nostalgie pour l'antique et sa valeur allégorique. Ainsi en va-t-il du récit accompagné de gravures de Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile* (composé en 1470), qui mêle érudition et rêveries fantastiques. « Itinéraire spirituel chiffré, recherche amoureuse parmi les ruines, les inscriptions sibyllines et les monuments *all'antica*, initiation à la beauté, dévoilement philosophique des "mystères d'amour", bréviaire d'architecture, reconstruction érudite et féérique du monde antique, *Le Songe de Poliphile* est tout cela à la fois⁵. » Mais sur le fond de crise de la tradition classique, qui s'accompagne de l'émergence d'une nouvelle sensibilité, cristallisée notamment par la question du sublime, l'objet de délectation archéologique qu'est la ruine devient l'emblème ou l'allégorie, dirait Walter Benjamin, de la conscience moderne face au temps et à l'histoire. De sorte que celle-ci paraît impensable sans les amas de ruines qui s'accumulent au pied de l'ange de l'histoire de *l'Angelus novus* de Paul Klee, poussé par le vent de l'avenir et du progrès qui souffle dans son dos, suivant le célèbre commentaire qu'en a proposé Benjamin. Marqueur négatif de l'histoire, la ruine est ainsi perçue comme l'envers d'une Providence à l'œuvre, à l'instar de la ruse de la Raison hégélienne qui se sert des guerres et des destructions engendrées par les hommes pour les inciter à progresser vers toujours plus de liberté et de conscience de soi. Avec des accents très hégéliens, comme le Tolstoï de *Guerre et Paix*, lorsque Chateaubriand revient dans ses *Mémoires d'outre-tombe* sur l'événement majeur de l'époque moderne – la prise de la Bastille –, il note en philosophe (chrétien) : « On admira ce qu'il fallait condamner, l'accident, et l'on n'alla pas chercher dans l'avenir les destinées accomplies d'un peuple, le changement des mœurs, des idées, des pouvoirs politiques, une rénovation de l'espèce humaine, dont la prise de la Bastille ouvrait l'ère, comme un sanglant jubilé. La colère faisait des ruines, et sous cette colère était cachée l'intelligence qui jetait parmi ces ruines les fondements du nouvel édifice⁶. » Si donc la ruine représente l'émergence d'une nouvelle conscience du temps et, comme telle, le basculement irréversible dans un monde nouveau, on comprend

5. Forero-mendoza S., *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 102.

6. Chateaubriand F.-R., *Mémoires d'outre-tombe* (Livre cinquième, chap. 8), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1951, p. 169.

qu'elle hante à ce point l'art moderne et contemporain avec ses crises successives. Pour résumer, l'on pourrait dire que le paradigme ruiniste moderne et contemporain se caractérise d'au moins trois façons.

1. De simple vestige ou de trace du passé qu'elle fut pendant longtemps, la ruine devient à l'ère moderne une *entité* quasi *autonome* et autosuffisante, ce qui est plus particulièrement vrai de l'époque révolutionnaire et du romantisme gothique qui ouvrent cette histoire-là⁷.

2. Cette (quasi) autonomie de la ruine est liée au paradoxe de l'esthétique romantique du *fragment*, à la fois morceau brisé et petit tout autosuffisant. On pourrait ainsi dire que toute œuvre depuis et après le romantisme des années 1800 est une *ruine consciente de soi*. L'artiste ayant renoncé au rêve d'harmonie et de perfection classique recherche paradoxalement l'organisation dans le chaos, la totalité perdue dans les *membra disjecta* du monde⁸.

3. L'œuvre en ruine et la ruine comme œuvre représentent ainsi l'envers et l'endroit d'une des grandes problématiques de l'art après 1960, lorsque celui-ci refuse le clivage moderniste entre les arts de l'espace et du temps, hérité du *Laocoon* de Lessing. Problématique qui pourrait se formuler ainsi : comment manifester le temps dans les arts plastiques ? La ruine, « vrai refuge », écrit mystérieusement Samuel Beckett⁹, deviendrait-elle paradoxalement notre principal marqueur temporel, un point d'ancrage solide dans une ère de catastrophes et de barbaries, où règne la confusion des idéologies ?

LE TEMPS À L'ŒUVRE

Parmi les nombreuses questions soulevées par le paradigme ruiniste – oscillant entre déconstruction, brisure et reconfiguration –, le lecteur pourra suivre comme un fil rouge la double problématique *temporelle* et *historique*. L'objet « ruine », comme l'a bien montré Michel Makarius¹⁰, croise l'histoire de l'art sous ses différentes formes, qu'il serve de décor à la narration, ou bien d'emblème iconographique religieux ou encore de symbole fantastique. Élevée au rang de genre, la ruine traverse l'histoire de la peinture, de l'architecture et de l'art des jardins, depuis la Renaissance au romantisme en passant par le classicisme et le néo-classicisme. Mais loin de s'épuiser dans cette histoire, les problématiques temporelles majeures qui traversent cet objet ressurgissent de façon particulièrement aiguë et problématique dans l'art moderne et contem-

7. Le Brun A., *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Pauvert/Garnier, 1982, p. 133-134 : « La nouveauté est qu'en quelques années, la ruine est devenue autonome. De toile de fond, d'accessoire pittoresque, elle s'impose comme sujet. C'est elle soudain qui organise le tableau, le poème et même la recherche historique. »

8. Schefer O., « Ruines », *Traces du sacré*, catalogue du Centre Georges-Pompidou, Paris, 2008, p. 64.

9. Beckett S., *Sans*, in *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 69 : « Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. »

10. Makarius M., *Ruines*, Paris, Flammarion, 2011 (1^{re} éd. 2004).

porain. Quelle philosophie du temps et de l'histoire, voire de la représentation du pouvoir, les nouvelles déclinaisons de l'esthétique ruiniste mettent-elles en œuvre? En quoi le rapport mélancolique ou critique au temps, la crise des idéologies et des traditions déterminent-ils l'approche actuelle des ruines? Différentes conceptions du temps et de sa possible ou impossible représentation sont examinées ici : l'archaïsme moderne (Charles Baudelaire et son lecteur, Walter Benjamin, confrontés aux impératifs de la modernité, commentés par Agnès Lontrade), l'entropie plastique et littéraire hantant les pratiques et les écrits des néo-paysagistes (Robert Smithson étudié par Olivier Schefer), l'archéologie artistique (Riccardo Venturi analysant le recyclage artistique des vestiges de la ville italienne de Gibellina), ou encore les figures de l'(auto)-vandalisme et de la « néo-barbarie » esthétique proposées par Cyprien Gaillard (Miguel Egaña).

En somme, si la ruine questionne par excellence le temps, comme Jean Starobinski l'avait bien noté, et plus particulièrement le temps en art, elle le fait de deux façons principales, sans doute contradictoires (mais la ruine est une contradiction faite matière). La ruine constitue tout à la fois un marqueur concret particulièrement fort du temps disparu et un point de rencontre entre le passé et le présent. Assurément, la ruine est un reste, le legs d'un passé souvent fort ancien, qui permet aux archéologues ou aux paléontologues de partir sur les traces de temps éloignés, voire immémoriaux (vases brisés, temples effondrés, outils ébréchés). Carlo Ginzburg, dans un registre similaire, analysait l'importance du paradigme indiciaire dans un texte paru en 1978, intitulé « Traces », où il mettait au jour une méthode herméneutique spécifique, consistant en « un nouvel art divinatoire tourné vers les plus infimes détails de l'existence sensible, une symptomatologie généralisée, bref, une enquête indiciaire¹¹ ». Toutefois la ruine qui témoigne du passé se donne aussi à lire au présent; elle fait venir le passé *dans* le présent et ainsi elle se mêle à notre présent. Ce qui, par contrecoup, interroge notre réalité présente : tout ne serait-il que ruines en puissance, instabilité, entropie? *No Future* comme disaient les punks? On objectera à juste titre que nombre de bâtiments, d'édifices solides ou d'œuvres entières témoignent tout aussi bien, sinon mieux, de la rencontre entre le passé et notre temps. Mais l'œuvre non ruinée – une église, une pyramide, une statue – existe dans son propre temps, enchâssé dans le nôtre. Alors que la ruine, objet rongé et détruit, donne par excellence à voir *l'œuvre* du temps, une œuvre parfois négative ou tragique, sous ses trois hypostases : le *passé* ressurgissant, tel un souvenir, sa présence physique dans notre *présent* ainsi que le *futur* de sa disparition. En cela *la ruine est le temps à l'œuvre*. Et peut-être que la modernité, dont Baudelaire disait qu'elle était double (éphémère et éternelle), participe-t-elle du double mouvement des ruines, tournées vers le passé et inscrites dans le moment actuel.

11. Thouard D., « L'enquête sur l'indice. Quelques préalables », présentation du volume *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, (s. l. n. d. Denis Thouard), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 15.

Le second paradoxe des ruines tient davantage à la dialectique artistique entre l'acte de création et destruction qu'elles mettent en mouvement. Il pourrait être énoncé de la façon suivante : si la ruine de bâtiments ou d'œuvres est un vestige comme tel toujours incomplet d'un ensemble perdu ou disparu, alors la ruine semble par principe une réalité fragile et la preuve tangible de la fragilité de toutes choses. Mais est-ce vraiment le cas ? La ruine ne survit-elle finalement pas beaucoup plus longtemps que l'original disparu d'un lieu ou d'une œuvre ? Survie assurée par des lieux remplis de ruines qu'on appelle des musées¹² ? La ruine n'est-elle pas plus stable ou plus pérenne que l'original complet dont elle n'est pourtant censée être que le vestige fantomatique ? À la fureur des iconoclastes d'hier et d'aujourd'hui, la ruine semble opposer la silencieuse et irréversible fatalité de sa destruction et du chaos en tant qu'œuvre. D'où cette proposition lapidaire, cette injonction étonnante et étrangement actuelle d'Alfred Jarry au début de son *Ubu enchaîné* :

« Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés¹³. »

DE L'ESTHÉTIQUE DES RUINES À LEUR ESTHÉTISATION

Le modèle ruiniste en ses trois caractéristiques majeures (autonomie, fragment, matière temporelle) est aussi bien interrogé que mis à l'épreuve dans les pages qu'on va lire. Car la ruine – sujet à la mode s'il en est – pose d'importantes questions, tout en posant elle-même problème, quand elle devient, par exemple, l'objet fantasmagique d'une esthétique voyeuriste. Céline Bonnel examine dans son article consacré à la « nouvelle Pompéi » médiatique – la ville de Détroit – les effets pervers de l'esthétisation des ruines. Les habitants de ce haut lieu de l'industrie automobile américaine qualifiant eux-mêmes de « pornographique » (*ruin porn*) le goût contemporain pour des bâtiments effondrés qui ne sont autres que leurs anciennes demeures ou leurs lieux de travail. Peut-on se soustraire à l'effet de fascination exercé par les ruines ? De quoi cet attrait est-il au juste le symptôme ? Survivance d'une esthétique postromantique du chaos et du sublime ? À moins que le monde contemporain – supposé être celui de la crise des grands récits historiques – ne recherche dans les décombres¹⁴ les restes perdus de l'Histoire ou

¹². Ironie tragique du sort, à l'heure où nous écrivons ces lignes, ce sont les musées qui font l'objet d'attaques terroristes, les ruines étant à nouveau détruites et attaquées au marteau-piqueur ou à la massue.

¹³. Jarry A., exergue d'*Ubu enchaîné*, *Œuvres complètes*, édition établie par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 427.

¹⁴. Sur la qualification contemporaine des ruines en décombres, voir le catalogue *L'Ange de l'histoire* (sous la direction de Nicolas Bourriaud), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, en particulier p. 36 : « [Les décombres] représentent le pendant entropique de l'actuelle surproduction de masse, un équivalent exact de l'*encombrement* mondialisé au sein duquel nous évoluons. »

les formes larvées d'une temporalité à écrire ? Comme ces innombrables films et récits apocalyptiques qui remettent à chaque fois le compteur historique à zéro, en imaginant le *monde d'après*.

Ce que le goût des ruines cache ou révèle, on aura l'occasion de le voir ici, c'est donc tout autant une idéologie du contrôle qui peut prendre la forme d'« innocentes » visites touristiques, comme Anna Guillo s'emploie à le montrer à propos d'une autre « cité fantôme », le site industriel japonais de Gunkanjima. Les guerres incessantes, les nouveaux actes de vandalisme menés contre l'art et les sites religieux, en produisant des ruines nouvelles, ne sont pas indemnes d'une approche esthétique voire esthétisante, pour nous qui les recevons et en consommons les images (par la télévision ou internet). On trouvera ici deux exemples emblématiques de cette esthétisation problématique. Neli Dobрева examine ainsi les formes du kitsch qui se sont développées autour de l'attentat du 11 septembre à New York. Que penser enfin des formes ludiques du jeu vidéo, lues ici par Karim Charredib ? Car en reprenant à leur compte, l'esthétique néoromantique de la ruine sublime et tragique, ces jeux vidéos questionnent les limites de la représentation (et aussi du jeu lui-même), tout en renouvelant les interrogations classiques sur la pérennité des monuments et la fragilité des civilisations humaines, soulignée en son temps par Paul Valéry.